



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA - UniCEUB
FACULDADES DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO: COMUNICAÇÃO SOCIAL
HABILITAÇÃO: PUBLICIDADE E PROPAGANDA
DISCIPLINA: MONOGRAFIA
PROFESSORA ORIENTADORA: ÚRSULA BETINA DIESEL

ESPETACULARIZAÇÃO E CRIAÇÃO DE REALIDADES NO RETRATO
FOTOGRAFICO

ISABELA ROCHA LEÃO LYRIO

R.A. Nº 2026653/8

Brasília / DF, Maio, 2006

ISABELA ROCHA LEÃO LYRIO

R.A. Nº 2026653/8

**ESPETACULARIZAÇÃO E CRIAÇÃO DE REALIDADES NO RETRATO
FOTOGRAFICO**

Monografia apresentada como requisito
para obtenção de menção parcial para
aprovação e obtenção do título de
Bacharel em Comunicação Social pelo
Centro Universitário de Brasília - UniCeub.

Professora orientadora: Úrsula Betina
Diesel

Brasília / DF, Maio, 2006

ISABELA ROCHA LEÃO LYRIO

R.A. Nº 2026653/8

**ESPETACULARIZAÇÃO E CRIAÇÃO DE REALIDADES NO RETRATO
FOTOGRAFICO**

Monografia apresentada como requisito
para obtenção de menção parcial para
aprovação e obtenção do título de
Bacharel em Comunicação Social pelo
Centro Universitário de Brasília - UniCeub.

Professora orientadora: Úrsula Betina
Diesel

Brasília / DF, Maio, 2006

Professora Úrsula Betina Diesel
Orientadora

Professora Magda de Lima Lúcio
Examinadora

Professor Alexandre Humberto Gonçalves Rocha
Examinador

Ao sorriso de papai.

AGRADECIMENTOS

A Deus e Nossa Senhora acima de tudo, à minha mãe e minha avó, por todo o amor e ensinamentos (e também pelas máquinas fotográficas), ao meu namorado por me fazer acreditar, aos amigos pela alegria e incentivos, à Uca pela companhia nos momentos de estudo, aos funcionários do Departamento Iconográfico da Biblioteca Nacional e especialmente, a todos os professores queridos, que com muita paciência escutaram minhas perguntas e angústias, sempre me orientando a caminho do crescimento.

“Um Deus vingativo garantiu a satisfação do desejo desta multidão. Daguerre foi o seu Messias. E agora o público diz para si mesmo: “Uma vez que a fotografia nos dá toda garantia de exatidão que poderíamos desejar (eles de fato acreditam nisso, os idiotas!), então a fotografia e a Arte são a mesma coisa”. A partir desse momento, nossa esquálida sociedade precipitou-se, cada homem transformado em um Narciso, para olhar sua própria imagem trivial numa lasca de metal.”

Charles Baudelaire

RESUMO

O conhecimento visual que possuímos da sociedade brasileira do século XIX deve-se especialmente à fotografia, técnica trazida da Europa e difundida com o auxílio do Imperador Dom Pedro II. Graças à nova técnica, mais barata que a pintura, o indivíduo fazia-se retratar com a aparência de europeu a fim de se afirmar socialmente, pois a fotografia é até hoje aceita como documento da realidade. Este trabalho pretende apresentar quais elementos foram utilizados naquela época a fim de criar uma nova identidade através da fotografia, e como eles pretendiam agir na percepção que as pessoas tinham da realidade. No retrato, o sujeito, quando fotografado, se torna ator interpretando a vida que deseja para si, e alguns elementos, como a pose, cenário e objetos de cena auxiliam na criação desta simulação, para que a mesma seja eternizada pela fotografia. Os fundamentos teóricos do trabalho baseiam-se em conceitos da Semiótica e da Análise do Discurso, pois estes facilitam a compreensão da estrutura da imagem e da forma como esta dialoga com o contexto.

ABSTRACT

The visual knowledge we have of the Brazilian society of the 19th century owns especially to photography, technic brought from Europe and spread with the assistance of the Emperor Dom Pedro II. Thanks to the new technic, cheaper than painting, people wanted to be photographed looking like european in order to affirm themselves socially, because photography is until today accept as a document of reality. This work wants to present wich elements were used at the time to create a new identity through photography, and how they intended to act on people`s perception of reality. When photographed, man became an actor playing in the picture of the life he wanted for himself, and some elemments, like pose, scenario e scene objects assisted the creation of this simulation, so that would be immortalized by photography. The theorical foundations of this work are based on Semiotics and Discourse Analysis concepts, because they facilitate the comprehension of the image structure and the way that it dialogues with the context.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 - HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA	11
1.1 - O Retrato	13
1.2 – O Retrato no Brasil	15
2 – ANÁLISE	17
2.1 - A construção de uma identidade nacional	29
2.2 - Considerações finais	36
CONCLUSÃO	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40
ANEXOS	43
Figura 01 - <i>Retrato de homem não identificado</i> - Estojo de daguerreótipo, 1855. (Vasquez, 2003)	
Figura 02 - <i>Ateliê do Fotógrafo Giovanni Sarracino</i> . (Kossoy, 1980)	
Figura 03 - <i>Dom Pedro II</i> – Anônimo, 1855. (Vasquez, 2003)	
Figura 04 - <i>Família no barco</i> – (Alencastro, 1997)	
Figura 05 - <i>Jovem de Salvador</i> - Alberto Henschel, 1869 – (Vasquez, 2003)	
Figura 06 - <i>Três rapazes</i> - Ambrótipo anônimo, 1860 - (Lavelle, 2003)	
Figura 07 - <i>Dom Pedro II</i> - Carneiro & Gaspar, 1870 – (Vasquez, 2003)	
Figura 08 - <i>Escrava com mão na cintura</i> - Christiano Júnior – (Azevedo 1988)	
Figura 09 - <i>Escravo alforriado</i> - Alberto Henschel – (Kossoy, 1980)	
Figura 10 - <i>João Esan da Rocha</i> – (Cunha, 1985)	
Figura 11 - <i>Provável desembargador</i> - Joaquim Insley Pacheco, 1870 - (Lavelle, 2003)	
Figura 12 - <i>Crianças e ama</i> - Alves Ferreira, 1894 – (Lavelle, 2003)	
Figura 13 - <i>Escravo de Ganho</i> - Christiano Júnior, 1865 – (Vasquez, 2003)	
Figura 14 - <i>Vendedora de Frutas</i> - Christiano Júnior – (Azevedo, 1988)	
Figura 15 - <i>Escravos de Ganho</i> - Christiano Junior, 1865 - (Vasquez, 2003)	
Figura 16 – <i>Escravas socando café</i> - Litografia de J. Laurens a partir de original em albumina de Victor Frond - (Vasquez, 2003)	
Figura 17 - <i>Índios umauás às margens do Rio Japurá</i> - Albert Firsch, 1865 – (Vasquez, 2003)	

INTRODUÇÃO

A fotografia tem como definição sugerida por Susan Sontag, em seu livro *Sobre Fotografia*, o fato de ser uma pequena fatia de tempo e espaço, ou seja, algo foi retirado visualmente de seu local original e incluído em um suporte real ou virtual (papel, vidro e computadores), através de propriedades físico-químicas. Desde que foi criada, possui esta forte associação com a realidade, sendo tomada por alguns como o espelho do real, justamente por sua característica primeira de semelhança com seu referente.

No presente trabalho, deseja-se conhecer quais são os filtros de produção de sentido que ajudam a criar uma identidade fictícia para os indivíduos retratados e como eles agem socialmente. Enfim, como uma realidade espetacularizada¹ é instituída a fim de ser fixada em um suporte com pretensões de ser eterno e, assim, perpetuar uma nova identidade a ser aceita socialmente. A construção de uma identidade ficcional será abordada mais especificamente do ponto de vista do retrato brasileiro do século XIX, período no qual a fotografia foi oficialmente anunciada e cujo tema retrato foi especialmente responsável pelo seu sucesso e popularização, sendo até hoje a área mais explorada comercialmente.

Por ser uma pesquisa essencialmente bibliográfica², além dos textos, obteve-se acesso a diversas imagens contidas em livros, incluindo alguns volumes raros do acervo iconográfico da Biblioteca Nacional³, que foram primordiais para que a análise se tornasse mais rica e diversificada. Na primeira parte, a história da fotografia é apresentada brevemente, restringindo o foco no retrato brasileiro. Após conhecer como funciona o sistema fotográfico, como ele surgiu e se edificou, passa-se à análise das imagens, com o suporte teórico da Semiótica e da Análise do Discurso.

Na análise Semiótica, escolhida por dar a conhecer em detalhes a estrutura básica que compõe uma imagem e como ela é construída, o semiólogo francês Roland Barthes foi o principal autor escolhido. Sua última obra publicada ainda em

¹ O termo *espetacularização* surge neste trabalho para designar a criação de realidades construídas e recortadas de seu contexto a fim de induzir uma nova realidade romantizada para ser fixada no suporte fotográfico.

² O acesso a imagens desta natureza é bastante restrito, pois muitos dos documentos da época que poderiam contribuir para este trabalho foram furtados do acervo da Biblioteca Nacional. A pesquisa teve que ser realizada somente em livros, o que de forma alguma prejudicou o andamento da análise dos retratos.

³ A visita ao Acervo Especial da Divisão de Iconografia da Biblioteca Nacional, localizada no Rio de Janeiro – RJ, ocorreu no dia 05 de maio de 2006.

vida, *A câmara clara*, é considerada fundamental no estudo da fotografia, pois é a partir desse livro que o pensamento sobre a estrutura da imagem e as formas de percepção da mesma se expandiu. A classificação peirceana dos signos em ícone, índice e símbolo também é explorada por outros autores, como Philippe Dubois e Arlindo Machado, que utilizam abordagens diferentes, mas Barthes sugere considerações essenciais para o presente trabalho. Através de suas características enquanto signo e partindo do pressuposto da semelhança, da prova do real e da simbologia inserida na fotografia para ser codificada, esse trabalho propõe-se a fazer uma análise da forma como eram retratados os indivíduos no Brasil oitocentista de acordo com alguns efeitos de sentido dependentes do contexto sócio-cultural.

Com a Análise do Discurso, baseando-se nos conceitos da vertente francesa indicada por Milton José Pinto, em seu livro *Comunicação e Discurso*, a pesquisa se ampliou, pois foi necessária a pesquisa em diversas fontes para conhecer o contexto histórico e social que direcionou a tomada das fotos da maneira que elas se apresentam. A análise contextual se divide em três níveis a fim de buscar uma maior aproximação com a situação de produção, circulação e consumo. A fotografia age socialmente em sentido duplo: o contexto atua diretamente na sua produção e seu produto final modifica a sociedade e a história, pois é aceita como documento de representação de uma realidade. O trabalho dos pesquisadores de história da fotografia Pedro Vasquez e Boris Kossoy foi muito importante pela vastidão de imagens e informações históricas que possuem, pois auxiliaram muito na compreensão de inúmeros elementos de efeito de sentido utilizados na época.

Buscou-se, assim, conhecer quais são os aspectos ideológicos que auxiliaram a espetacularização da imagem em seu momento de produção, veiculação e consumo. Porque, se ao analisar cada um desses retratos, pode-se sustentar certas interpretações, também em cada momento que estes estiveram circulando várias outras compreensões surgiram (e surgirão enquanto as imagens estiverem sendo observadas). Com o conhecimento dos elementos que influenciam cada fotografia, pode-se, pelo menos, absorver um pouco mais da verdadeira história que se encontra por baixo do verniz de cada ficção.

1 - HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

Desde o Renascimento, encontram-se comentários sobre a utilização da câmara escura¹ para facilitar a obtenção de imagens com alto grau de fidelidade, e alguns historiadores dedicam a Aristóteles a responsabilidade pelos primeiros relatos sobre seu funcionamento. Sobre este último, não há provas concretas, mas é certo que, na Renascença, os pintores utilizavam a projeção de imagens móveis e efêmeras externas à câmara para desenhar por cima de seus traços e, assim, evitavam as inúmeras e longas seções de pintura. Leonardo da Vinci confessa em seus escritos ter utilizado este engenho para auxiliá-lo na pintura.

Apesar de datarem da Idade Média os primeiros estudos sobre este aparato, somente em 1826, Joseph Nicéphore Niépce conseguiu fixar a luz refletida por algum objeto em um suporte após vários experimentos feitos por seus antecessores, porém a imagem não era duradoura (BUSSELE, 1983). Louis-Jacques Mandé Daguerre, continuando os estudos de Niépce, descobriu meios químicos capazes de fixar uma imagem em um suporte e conseguir que ela durasse, além de diminuir o tempo de exposição necessário para a sensibilização da chapa (eram necessários vários minutos para que a luz fosse captada). Em 1839, apresentou sua invenção à Academia de Ciências da França, chamou-a daguerreótipo² e vendeu-a ao governo francês.

Há de se destacar que a invenção da fotografia não foi trabalho de um homem só, mas sim uma progressão de pesquisas e experiências que desenvolveram o modo de fixação da imagem e que até hoje continuam. Por exemplo, o inglês William Henry Fox Talbot foi quem deu à fotografia a oportunidade de ser reproduzida infinitamente, a partir da criação de um suporte negativo, pois a invenção de Daguerre constituía em um original único e não reproduzível, um positivo (conhecemos hoje como a foto propriamente dita, já ampliada em papel).

O historiador brasileiro Boris Kossoy, defende a idéia de que experimentos pioneiros de fixação de imagens foram realizados no Brasil por Hercules Florence, jovem francês que veio trabalhar na cidade de Campinas-SP. Apenas em 1976,

¹ Trata-se de uma caixa fechada e totalmente escura por dentro, que conta com um pequeno orifício em um de seus lados e que projeta no lado oposto a este, uma imagem invertida, fruto da reflexão da luz vinda do exterior dessa caixa.

² Os daguerreótipos consistiam em “chapas de cobre sensibilizadas com prata e tratadas com vapores de iodo e revelavam a imagem latente, expondo-a à ação do mercúrio aquecido. Para tornar a imagem inalterável, bastava submergi-la em uma solução aquecida de sal de cozinha.” (Bussele, 1983: 30)

quando o historiador acima citado conseguiu comprovar nos Estados Unidos os experimentos de Florence através de suas anotações, este passou a ter seu pioneirismo comprovado (KOSSOY, 1980).

Voltando à Europa, palco da estupefação diante da novidade, a sociedade estava dividida: alguns consideravam-na um avanço fenomenal, enquanto outros acreditavam ser invenção do demônio, pois a imagem do homem, enquanto considerada semelhante à de Deus, não poderia ser captada por um aparelhocrado pela mão do homem. Mesmo assim, a produção fotográfica entrou em rápida ascensão na Europa, Estados Unidos e, pouco depois, no Brasil.

Esta difusão se deu graças à possibilidade de alcançar imagens muito próximas à realidade e com rapidez insuperável se comparada à pintura, pois especialmente a burguesia, utilizava-a de certa forma como meio de afirmação social, e, como a aristocracia, já poderia ter seus retratos nas paredes de casa por um preço muito menor que o cobrado por bons pintores. Ao mesmo tempo, a fotografia acabava por libertar as belas artes da fama de realistas, pois estas viviam a serviço da retratação da realidade, buscando sempre fidelidade à mesma. Foi inclusive no estúdio do retratista Félix Nadar que os pintores impressionistas expuseram suas obras pela primeira vez (BUSSELE, 1983)

Em 1888, uma criação de George Eastman substituiu as pesadas e incômodas chapas de vidros por um suporte flexível, o filme, que tinha capacidade de tirar 100 fotos por rolo. O filme vinha dentro de uma máquina, a Kodak, e dava ao cliente a oportunidade de apenas tirar a foto e deixar os outros encargos (revelação e ampliação) por conta da empresa. Dessa característica da máquina surge o famoso slogan “Você aperta o botão e nós fazemos o resto”. A fotografia estava oficialmente popularizada, pois para tirar fotos não era mais necessário ter tantos conhecimentos de química e física, o que restringia a atuação de leigos. “Seu uso dispensa estudos preliminares, laboratórios ou produtos químicos”, escreveu Eastman no manual de instruções (BUSSELE, 1993: 36)

Outro fator restritivo era o tamanho das máquinas para trabalhos profissionais. Em 1925, foi lançada a primeira máquina portátil, a Leica. Oskar Barnack criou uma câmera que utilizava filmes de 35 mm, formato empregado até hoje, e que ofereceu à fotografia a mobilidade e agilidade que antes não era possível. Novos aparatos foram adicionados e aperfeiçoados às câmeras, como objetivas com distância focal variável, obturador com velocidades mais rápidas etc.

A esta altura, os processos químicos já estavam evoluídos o suficiente para que as imagens fossem capturadas e fixadas instantaneamente. A película preto e branco é sensibilizada graças a cristais de prata que escureciam quando expostos à luz; já a colorida possui três camadas de emulsão, cada uma delas sensível a uma cor-luz primária (vermelho, verde e azul). A possibilidade de fotografia a cores surgiu em 1907, com os Irmãos Lumière, mas somente algumas décadas depois é que começaram a ser comercializadas em grande escala, pois o custo de produção desse tipo de película era muito alto (BUSSELE, 1983).

Durante mais de 150 anos, a tecnologia fotográfica progrediu rapidamente, tendo chegado hoje em dia às imagens digitais. Nas câmeras digitais, ao invés de ocorrer a sensibilização do filme, é um sensor que recebe a luz e a transforma em imagem virtual. Já não são os grãos de prata que reagem à luz, e sim fotocélulas que transformam raios luminosos em pontos elétricos que registram a imagem (César, 2003). Os equipamentos são cada vez mais elaborados, oferecem inúmeras oportunidades e facilidades para o profissional e o amador. O que há 150 anos era inimaginável, hoje é possível com apenas um clique na máquina e talvez mais alguns no computador, equipamento imprescindível para o fotógrafo do século XXI.

1.1 - O Retrato

O retrato é o tema fotográfico mais popular e o responsável pela grande difusão da técnica fotográfica, tendo substituído a pintura, libertando-a mera retratação humana (BAURET, 2000). O homem, considerando-se centro do mundo, utiliza a máquina fotográfica como espécie de espelho e consegue observar como os outros o vêem. Além da vontade pessoal de ser retratado, o indivíduo passou a ser identificado através de suas fotografias em documentos.

Os daguerrótipos de figuras humanas eram entregues em caixas ricamente ornadas, emoldurados com uma placa de bronze entalhada, protegidos por um vidro e com a tampa forrada com veludo (figura 01 – ver anexos). Eram, para a burguesia, uma oportunidade de se igualar à nobreza, pois não possuíam condição para pagar os altos custos cobrados pelos célebres pintores. Quer dizer, as classes menos abastadas e que desejavam ascensão social se sentiam mais próximas do poder ao terem em sua casa a sua imagem estampada em algum suporte.

Tão grande foi a comoção da sociedade diante da oportunidade de ser fotografada, que o poeta Baudelaire comentou sarcástico sobre o fanatismo narcisista que a auto-representação criou na época. Porém, pouco depois, Baudelaire foi fotografado por Étienne Carjat, e seu retrato com a feição ríspida é considerado clássico na história da fotografia.

Os estúdios fotográficos proliferaram. Neles, os fotógrafos montavam cenários, com fundos pintados à mão ilustrando paisagens naturais e urbanas, panos (tecidos colocados por cima de mesas, cortinas e tapetes) e objetos cênicos, como pianos, colunas, cadeiras, espelhos, animais de porcelana (figura 02 – ver anexos). Todos esses objetos possuem significações próprias de cada época e lugar, como será visto no decorrer deste trabalho. Também eram disponibilizadas roupas de estilo europeu, visto que nem todos as possuíam. Ou seja, no ateliê fotográfico, o retratado era um ator representando um personagem que ele gostaria de ser, e para isso utilizavam artifícios estéticos. As pessoas iam ao fotógrafo para alcançar o status e a eternidade que a fotografia oferecia (VASQUEZ, 1986).

Por ser um processo caro, para muitos, o ato de ser fotografado era único em suas vidas e bastante valorizado. No início, o retratado permanecia muito tempo fazendo pose (muito semelhantes às da pintura, principal escola de estilos fotográficos), pois, como foi dito anteriormente, a sensibilidade das chapas era muito fraca e não havia iluminação artificial. Graças a isso, as poses são tão estáticas, as pessoas possuem olhar compenetrado e rígido. Podemos perceber, inclusive, que em muitas fotos as pessoas se encontram apoiadas em algum objeto, quando não estavam presas por uma armação de ferro que ficava por trás delas (figura 03 – ver anexos) para evitar que se mexessem. Esta imobilidade foi alvo de muitas chacotas por parte daqueles que rejeitavam a fotografia, pois os retratos não tinham naturalidade e as poses eram sempre as mesmas.

Grandes fotógrafos destacaram-se trabalhando comercialmente com retratos, como Étienne Carjat e Félix Nadar, que retrataram de forma clássica a elite intelectual européia e cujas fotos são objetos de colecionadores por seu valor histórico e sociológico.

Em 1854, Adolphe Eugène Disderi registrou um novo formato fotográfico, 6x9cm. Este era obtido graças a um equipamento com várias objetivas acopladas, que possibilitava que diversas fotografias fossem tiradas na mesma chapa. Esse

processo, a *carte de visite*³, massificou de vez a fotografia e custava menos, por gerar muito mais imagens com o mesmo material com que era produzido apenas um retrato convencional, e ainda possibilitava ao retratado distribuí-las a quem era de seu interesse. Assim, mesmo perdendo um pouco de sua aura com a produção em larga escala, o retrato obteve um status na fotografia suficiente para que alguns considerem o ato fotográfico como “ato de tirar retratos”. Sobre a *carte de visite*, Boris Kossoy complementa:

“O retrato apresentado desta forma tornou-se a moda mais popular que a fotografia assistiu em todo o século passado. Todos ofereciam seus retratos e recebiam outros em troca como lembrança. [...]

O retrato fotográfico pelo sistema da *carte de visite* logo propiciaria o aparecimento de uma nova moda: a do álbum de família. [...] *E assim atingiu-se o ciclo mais importante na história do retrato: a democratização da imagem do homem através da fotografia.*” (KOSSOY, 1980: 38)”

Suposições apontam para Disderi também a responsabilidade da fotografia ser utilizada para identificação em documentos, tendo ele conseguido do Ministério de Guerra francês que cada regimento passasse a ter um fotógrafo fixo, medida que pode estar na origem do retrato de identificação (VASQUEZ, 1986).

1.2 - O Retrato no Brasil

O invento, recém lançado na Europa, chegou ao Brasil pelas mãos do abade francês Louis Compte, que tirou os primeiros daguerreótipos no Rio de Janeiro. O primeiro brasileiro a adquirir e utilizar esse equipamento, em 1840, foi o ainda adolescente Dom Pedro II, que viria, quando foi exilado, a doar toda a sua coleção fotográfica para a Biblioteca Nacional. Grande entusiasta dessa técnica, o Imperador foi o maior incentivador da produção fotográfica nacional e figura mais importante da fotografia no Brasil do século XIX.

Como já dito anteriormente, o historiador Boris Kossoy comprovou que a história da fotografia no Brasil começou um pouco antes do que é divulgado, graças

³ Na *carte de visite*, as fotos eram fixadas em um suporte de cartão com a marca do fotógrafo no verso. Quando oferecidas a parentes e amigos como lembrança, os retratados muitas vezes escreviam mensagens nas bordas deste cartão.

aos experimentos do francês Hercules Florence em 1833. Porém, ao receber a notícia da descoberta de Daguerre, interrompeu as experiências com a fotografia. “Desgostoso, Florence registra no capítulo de um de seus manuscritos, *O inventor no exílio*, que “a bela descoberta de Daguerre não me surpreendeu: eu a tinha previsto aqui neste deserto, oito anos antes”. (MAGALHÃES, 2004: 21)

Muitos dos fotógrafos brasileiros migraram da pintura, o que fez com que a fotografia fosse muito bem aceita em território nacional. Os trabalhos eram principalmente de paisagens, retratos e cidades. A fotografia científica e antropológica também teve no Brasil grande repercussão, pois surgia uma civilização no meio da natureza, e o modo de vida dos índios, a flora e a fauna, enfim, a temática nacional, muito retratada por Marc Ferrez⁴, era bastante apreciada na Europa.

O retrato, assim como na Europa e Estados Unidos, fez muito sucesso aqui. Ateliês comandados por famosos fotógrafos possuíam o mesmo estilo europeu com cenários pintados e objetos cênicos. Porém, no Brasil, em alguns casos o fundo tropical misturava-se com elementos civilizatórios, como colunas e elementos arquitetônicos, pois pretendia-se divulgar uma certa aura do Brasil enquanto grande nação surgindo no meio da selva.

Figuras naturais da cena nacional, como o índio, o negro e o caboclo, eram fotografados como pitorescos e enviados à Europa como prova da diversidade cultural com a qual o indivíduo civilizado convivia. Não somente em ateliês eram tiradas as fotos, mas também ao ar livre, no ambiente de vivência, para tentar dar mais naturalidade à cena, como no caso de negros que eram fotografados trabalhando nas fazendas. O barateamento do processo fotográfico, aos poucos ofereceu até mesmo aos ex-escravos a oportunidade de terem em um papel, sua representação estética mais conveniente.

⁴ Principal fotógrafo brasileiro do século XIX, cujo trabalho tem grande importância documental. Seu neto, Gilberto Ferrez, organizou a coleção Marc Ferrez e assim realizou diversos estudos sobre o patrimônio fotográfico e histórico do Brasil.

2 - ANÁLISE

Para analisar uma imagem fotográfica, é preciso inicialmente avaliar os aspectos que a distinguem de outros tipos de imagem, como a pintura e o desenho, pois partindo destas características que a tornam um tipo de expressão visual único é mais fácil compreender como e por que o retrato no Brasil no século XIX, objeto de estudo deste trabalho, é visualmente constituído de realidades fictícias.

A fotografia é uma mídia, pois através dela se consegue comunicar algo para outras pessoas. Desta forma, é importante fazer uma distinção entre os traços estruturais, que serão analisados pela Semiótica, e as relações entre o texto e o contexto, e como estas influenciam os processos de produção, circulação e consumo dos sentidos serão avaliadas com base na Análise do Discurso, seguindo pela vertente francesa. Assim, juntamente com a análise histórica, nos conduzem a uma análise geral sobre como se dá a espetacularização de realidades no retrato do Brasil oitocentista e com qual finalidade.

Do ponto de vista semiótico, como toda imagem, a fotografia é um signo, ou seja, mesmo quando é uma representação figurativa (imitação verossímil), ela não existe concretamente em si (não podemos dizer que ela seja seu próprio fim, mas um meio pelo qual se trata de uma idéia); é a representação de algo que não está ali; “é uma presença que indica uma ausência ou é tanto uma pseudo-presença quanto uma prova de ausência” (SONTAG, 2004: 26), que estimula a lembrança de algo desejado. O signo substitui o objeto em si registrado, e por estar no lugar de alguma outra coisa e mesmo assim ser seu representante é um duplo (SANTAELLA, 1998: 131). Podemos utilizar como exemplo o álbum de família, no qual fotografias de entes queridos são guardadas na intenção de recordar-se de suas existências, em uma relação nostálgica e de posse do tempo.

O que distingue o signo fotográfico de outros é o fato de que ele ao mesmo tempo é símbolo, ícone e índice. Porém, poucos são os autores que o descrevem como símbolo, preferindo a maioria se ater à discussão do grau de iconicidade que uma fotografia pode sugerir, ou seja, o grau de semelhança que ela possui com seu referente, já que não é possível registrar exatamente todos os atributos físicos que o compõem.

O aspecto icônico muitas vezes é “forjado” de maneira efêmera – somente naquele instante da tomada da foto -, na tentativa de que uma aparência diferente

da real seja fixada no suporte fotográfico, e uma outra e nova realidade seja criada e reproduzida pela eternidade através de um original. “Aquilo que a fotografia reproduz até o infinito só aconteceu uma vez; ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (BARTHES 1984: 17). Ou seja, no retrato o indivíduo submete-se a existir somente como objeto a partir de um instante preciso de sua vida e, durante este instante ínfimo, deixa de ser ele mesmo para que esta “realidade” paralela que ele traz à tona seja a única a ser fixada no suporte fotográfico. A fotografia reconstrói o ser, e sua imagem passa a ser aceita socialmente como o indivíduo em si, como este escolheu ser “imortalizado”.

É justamente o aspecto da fotografia enquanto espelho do real que nos encaminha para uma análise inicial do retrato, visto que nele a característica mimética da imagem em relação a seu referente é de suma importância, podendo-se afirmar que foi nela que se baseou esteticamente o retrato fotográfico do século XIX. É graças a essa característica icônica, que está mais próxima do olhar imediato, que foi possível para os fotógrafos que atuavam no Brasil oitocentista maquiarem a realidade e, assim, torná-la fundamentalmente real com o passar do tempo. “Sem dúvida, é metaforicamente que faço minha existência depender do fotógrafo” (BARTHES, 1984: 23), pois graças a ele o aspecto exterior poderia ser fixado em um meio para ser guardado e eternizado.

A fotografia funciona a serviço da sociedade de aparências como sua maior intérprete, pois mais importante do que *ser* realmente alguém é *parecer* alguém, possuir a *aparência* que se almeja, mesmo que esta não seja reflexo de sua verdadeira identidade interior. Na época estudada, a sociedade brasileira era muito antiquada para os padrões eurocêntricos. No entanto, este atraso não poderia ser denunciado através das imagens, que *contavam* histórias heróicas de poderosos homens civilizados vivendo no meio da natureza e dominando-a. A sociedade burguesa fazia-se retratar como a aristocracia do Velho Continente, tal qual um espelho da mesma, ou até seu prolongamento em terras distantes:

“[...] a intenção é a de se obter um produto estético com a melhor aparência européia possível, seja por parte do retratista em seu processo de criação/construção do signo, seja por parte do retratado ao representar no teatro de ilusões que é o palco fotográfico, conforme o modelo europeu, modelo no qual se espelha” (KOSSOY, 2002: 79)

Através do corpo o sujeito busca expressar sua interiorização, a sua aparência tem a importância de canal desta comunicação. O retrato renascentista,

muito utilizado até então para perpetuar a imagem de indivíduos, tinha apenas uma relação de semelhança através de padrões criativos dos pintores, que idealizavam e tentavam fazer com que os retratos parecessem o mais verossímeis com a realidade física do retratado. Já a fotografia, que surge no momento em que o sentimento de expressão individual começa a se fortalecer, possui alto grau de semelhança com os traços reais, não sendo apenas pura e simplesmente interpretação de um sujeito, mas também a indicação precisa da existência do fotografado.

Cada retrato analisado neste trabalho conta uma história a partir dos diversos personagens que fazem parte de sua constituição, o que, por fim, nos remete a diversas vidas que se entrelaçam na fotografia. Cada época traz em suas representações os elementos que simbolizam seu pensamento social, e estes elementos estereotipados, como a pose e o cenário, apresentam informações visuais de cada época. Especificamente sobre o cenário, cada período traz diferenças sutis em seus elementos simbólicos:

“Cada década, no período da *carte de visite*, e mais tarde no do *cabinet* teve seus acessórios especialmente característicos. Nos anos 60 era a balaustrada, a coluna e a cortina, nos anos 70 a ponte rústica e o degrau, nos anos 80 a rede, o balanço e o vagão, nos anos 90, palmeiras, cacatas e bicicletas e no início do século XX era o automóvel para os *snoobs*.” (GERNSHEIM apud KOSSOY, 1980: 42)

Se a fotografia é considerada um texto, no sentido de discurso que transmite idéias, durante a enunciação, ou seja, a produção do texto, percebe-se que vários são os responsáveis pela produção de uma representação. Estes são os sujeitos, no sentido de agentes. “O enunciado é um tecido de vozes” (PINTO, 2002. 31), pois diversos são os que influenciam direta ou indiretamente a criação de um texto. Os sujeitos, no retrato, podem ser principalmente: fotógrafo, retratado, pessoa que encomenda a foto e laboratorista.

O fotógrafo é o detentor do meio, aquele que possui o conhecimento técnico necessário para operar o equipamento que tirará a foto, e, conseqüentemente, criar efeitos de sentido graças a esse conhecimento. O retratado tem em si grande parte da criação da imagem, pois é ele quem faz a escolha do fotógrafo e do momento, autorizando o discurso, apesar de, na fotografia, se tornar objeto sem vida. Também cria para si uma aura que não lhe pertence, faz poses, olhares e veste trajes que não lhe são comuns no dia-a-dia. Muitas vezes é ele também que encomenda o retrato, mas em algumas ocasiões há um outro sujeito, que é quem ordena o que

deve ser fotografado e que no caso de nossa pesquisa pode ser exemplificado pelo dono de escravos. Na fotografia ainda há outro sujeito que pode interferir, que é o laboratorista, e mais recentemente, os manipuladores digitais¹. Ao revelar e ampliar uma imagem, estes profissionais têm a oportunidade de clarear ou escurecer mais uma ou outra parte da imagem, para dar mais ênfase a esta ou até mesmo escondê-la, além de modificar o enquadramento, e conseqüentemente, a posição de tal objeto na foto e sua importância na mesma.

Além de toda a bagagem ideológica do fotógrafo, ainda vem auxiliar na criação de efeitos de sentido todos os aparatos técnicos do equipamento, ou a falta deles. Para dar mais destaque a tal parte da imagem, o emissor pode utilizar exposições à luz diferentes, profundidade de campo (partes da imagem que podem ficar desfocadas), qual lente colocará na máquina, filme etc. Enfim, são inúmeras as escolhas que o sujeito faz na hora de conceber tecnicamente uma fotografia, a fim de estabelecer o discurso desejado e se aproximar ou não de seus espectadores.

Todos aqueles que de alguma forma vierem a intervir em uma imagem estarão modificando o discurso de acordo com as suas condições de produção.

“A foto-retrato é um campo cerrado de forças. Quatro imaginários aí se cruzam, aí se afrontam, se deformam. Diante da objetiva, sou ao mesmo tempo: aquele que me julgo, o que gostaria que me julgassem, o que o fotógrafo me julga e aquele da qual ele se serve para exibir sua arte.” (BARTHES, 1984: 27)

Cada sujeito deixa na imagem uma marca e mesmo marcas iguais em contextos diferentes possuem significações diferentes, ou seja, um retrato de um homem branco trajando terno indicava que ele era da burguesia, mas se fosse o mesmo terno em um homem negro, significava que ele era um homem livre, pois os negros se faziam retratar com roupas da burguesia que ficavam à disposição nos ateliês fotográficos para mostrar à sociedade que não eram mais escravos. Somente homens livres trajavam roupas com estilo europeu. Logo, estar de terno para os negros era o atestado de sua liberdade.

Toda a certeza que envolve a existência de um indivíduo em uma imagem parte do princípio de que, para existir uma fotografia, é preciso que algum objeto passe na frente da câmera. Ou seja, se a sociedade acreditava na liberdade de um

¹ Com o avanço das técnicas, os fotógrafos possuem o domínio quase completo do processo fotográfico, pois na maioria das vezes são os próprios que fazem os ajustes finais em suas imagens digitais, acompanhando-as desde a produção, ajuste de cores e luzes, até a sua veiculação na mídia escolhida. Ainda assim, alguns fotógrafos preferem deixar os ajustes finais a cargo de profissionais especializados.

homem ao vê-lo retratado como livre, pois ele havia sido fotografado trajado como tal, como negar a afirmação do documento fotográfico? Por reproduzir e atestar a existência de alguma coisa, a fotografia é um índice. Roland Barthes, em *A câmara clara*, fala sobre a natureza indicial da fotografia a partir do seu noema “*isso-foi*” e de sua relação intrínseca com o passado:

“Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa *facultativamente* real a que me remete uma imagem ou um signo, mas a coisa *necessariamente* real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são ‘quimeras’. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que a coisa *esteve lá*. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado.” (BARTHES, 1984: 114-115)

A indicialidade da fotografia, como testemunho e indício de existência tem sido considerada como principal característica diferenciadora de outros tipos de imagem, levando-a inclusive a ser um referente imagético utilizado como prova em tribunais. Mesmo afirmando uma realidade, a fotografia pode, ao mesmo tempo, negá-la através da espetacularização da mesma, como percebemos nos retratos da segunda metade do século XIX. Na imagem 04, uma família, aparentemente de férias, se fez retratar em estúdio como se estivesse passeando de barco no mar. Os trajes e as poses denunciam a concepção estética eurocentrista que existia no Brasil, como o chapéu e a casaca do senhor, a sombrinha, os vestidos e as roupas de marinheiros dos meninos. O cenário de fundo e os objetos de cena remetem ao passeio de barco, mas por que feito em estúdio ao invés de ao ar livre, onde a quantidade de luz facilitaria a produção da foto? Além da dificuldade de transporte do equipamento (que dependendo da época e técnica era muito pesado), no estúdio todos os elementos estavam sob controle, contribuindo ainda mais para a criação de uma imagem romantizada. Ou seja, esteticamente, a fotografia se assemelha bastante à realidade, que seria a paisagem natural ao fundo, mas esta foi recriada artificialmente dentro do estúdio.

Phillipe Dubois, em *O ato fotográfico*, comenta sobre a verdade incontestável da fotografia e a sugere como *traço* de um real, por ser dotada de um valor particular, pois é determinada visualmente por seu referente:

“Algo de singular, que a diferencia dos outros modos de representação, subsiste *apesar de tudo* na imagem fotográfica: um sentimento de realidade incontornável do qual não conseguimos nos

livrar, apesar da consciência de todos os códigos que estão em jogo nela e que se combinaram para a sua elaboração". (DUBOIS, 2003: 26)

Esta singularidade deve-se ao processo físico de criação de uma fotografia: dentro de uma câmara escura, obtém-se através de um pequeno orifício, a projeção de imagens iluminadas que se encontram do lado de fora da mesma câmara. Graças à natureza física de reflexão da luz pelos objetos, que depois são fixados em um meio quimicamente preparado², a fotografia pode registrar a luz que passou e foi fixada em seu meio: ela aparece na película graças a uma conexão física que possui com seu referente. Daí surge o *"isso foi"* de Barthes, pois a câmera é capaz de registrar a luz refletida de objetos que tenham passado em frente a ela (ou talvez somente a luz), e isso a conecta imediatamente com um passado sugerido.

Assim, pode-se estabelecer que o discurso fotográfico tem em si o poder, a afirmação, próprios de sua característica indicial: *isto foi*, pois não há como negar que tal objeto passou diante da câmera. Ela impõe uma existência, é fascista em relação à realidade. Dentro do ateliê fotográfico, uma ficção é criada para sua posterior circulação pela sociedade, mas, apesar de ser um cenário distante da realidade, com o retratado fazendo as vezes de ator de sua própria história, o fato de esta ocasião ter acontecido é inegável. Somente pode-se assegurar de que, em algum momento, aquela cena aconteceu diante da objetiva da máquina, e, apesar da consciência dessa qualidade, as pessoas acreditam na fotografia como suporte da verdade.

O retrato fotográfico, único em sua essência, não pode ser repetido de forma que fique idêntico a outro³, mesmo que seja da mesma pessoa. E senão, por mais que o aspecto físico fosse parecido com o de outro indivíduo, este era distinto, especialmente quando nos referimos à expressão, ou a máscara. O *sujeito*, na foto, torna-se único por sua personalidade refletida, apesar de perder ali a sua existência enquanto ser humano e existir apenas enquanto *objeto*. "(...) a individualização pela expressão é uma socialização do indivíduo que supõe mímicas, olhares, gestos, atitudes e posturas voltadas para o exterior que provém, ao mesmo tempo, do mais profundo do sujeito (...)" (COURTINE; HAROCHE apud LAVELLE, 2003: 38). Na

² Como dito anteriormente, na fotografia digital a luz é captada por um sensor e sua fixação é virtual.

³ A não ser em caso de cópias de uma mesma matriz, o negativo, coisa que na época era impossível de ser feita com o daguerreótipo e outras técnicas. O negativo surgiu alguns anos depois, e outras técnicas de duplicação da imagem o seguiram. Mas só começaram a ser difundidas comercialmente muitos anos depois do anúncio oficial da invenção de Daguerre.

fotografia, a expressão do modelo tem muito mais força que na pintura, pois esta parte de si mesmo, e não do pintor, o que faz com que neste traço específico (expressão), mais do que em qualquer outra parte do retrato, a interferência de dois sujeitos (fotógrafo e fotografado) esteja fortemente presente, destacando-se o fotografado.

A máscara é um elemento essencial para decifrar especialmente a fotografia de negros no Brasil oitocentista. É através dela, do olhar, que o indivíduo se revela. A aparência pode estar camuflada, escondida debaixo de várias roupas, mas se os olhos são considerados a “janela da alma”, na fotografia a expressão do rosto é o que nos diz realmente algo sobre o fotografado e é graças a ela que o retratado pode se libertar para ser verdadeiramente ele mesmo. Apesar de as feições serem constantemente rígidas graças ao longo tempo de exposição da imagem, a câmera não pode deixar de revelar os rostos como máscaras sociais (SONTAG, 2004).

“A máscara é, no entanto, a região difícil da fotografia. A sociedade, assim parece, desconfia do sentido puro: ela quer sentido, mas ao mesmo tempo quer que esse sentido seja cercado de um ruído (como se diz em cibernética) que o faça menos agudo. Assim, a foto cujo sentido (não digo o efeito) causa muita impressão é logo desviada; é consumida esteticamente, não politicamente. A fotografia de máscara é, de fato, suficientemente crítica para inquietar (...)” (BARTHES, 1984: 59, 60)

Na foto 05 (ver anexos), a jovem negra retratada está muito bem vestida, com trajes típicos, colares e acessórios, a fim de saciar a curiosidade e ilustrar sobre os costumes e cultura africanos, mas não consegue esconder a sua insatisfação com o ato de ser fotografada. Mesmo se comparamos com as fotos da alta classe, nas quais a expressão era rígida devido ao tempo de exposição, é notável que a jovem negra não expressa somente a rigidez que a pose proporciona, e sim aquilo que está no mais profundo de sua alma, a dor da exploração e da discriminação. Ela nos encara de maneira firme. O cenário de fundo não mereceu muita atenção por parte do fotógrafo; entretanto, o simbólico está presente em alguns detalhes que muitas vezes nos fogem à vista, sendo percebidos apenas na composição como um todo: em seu pescoço, bem discreto, está um terço, simbolizando o controle e a dominação religiosa por parte dos brancos, que impuseram suas crenças em detrimento das religiões tribais africanas, como o candomblé, disfarçadas sob o cristianismo pelo sincretismo religioso.

Esse modelo de fotos era muito enviado à Europa para ilustrar os tipos que aqui viviam, virando inclusive alvo de colecionadores até mesmo no Brasil. “Já no

estúdio do fotógrafo o *sujeito* poderia dar o *sentido* da foto, dependendo *do* fotógrafo, *de qual* era a sua *intenção*, da *relação* do modelo com o fotógrafo, e da *disposição* do modelo em *se dar a ver*.” (KOUTSOUKOS)⁴

Também outro elemento revelador do retrato é a pose, que em si já é um signo. Ela é sempre uma metáfora, uma representação de algo que não há como ser apresentado através de uma imagem. “Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1984: 22) Quer dizer, se a moça era de família abastada, estaria se portando de maneira mais delicada e comportada diante da câmera. Já se fosse escrava, não teria esta apreensão, já que sua classe social se portava de maneira mais despreocupada. Mas se a mesma escrava quisesse se passar por jovem donzela, a pose era um dos signos de maior importância na espetacularização da realidade, juntamente com os objetos cênicos e as roupas. Todos esses elementos, juntos, constroem uma criação simbólica, que terá tais e tais significações para cada contexto de emissão e recepção. “Ao posar, o indivíduo internaliza o outro, para o qual ele se mostra. Assim, ele representa a si mesmo supondo-se no olhar de outro e procura se ver a partir desta perspectiva.” (LAVELLE, 2003: 29)

Arlindo Machado, em seu texto *A fotografia como expressão do conceito*, defende o aspecto simbólico da fotografia e apresenta ainda argumentos que tentam diminuir a grande importância atribuída à indiciabilidade:

“A definição clássica de fotografia como índice constitui, na verdade, uma aberração teórica, pois se considerarmos que a ‘essência ontológica’ da fotografia é a fixação do traço ou do vestígio deixado pela luz sobre um material sensível a ela, teremos obrigatoriamente que concluir que tudo o que existe no universo é fotografia, pois tudo, de alguma forma, sofre a ação da luz. Se me deito numa praia para tomar banho de sol, a pele de meu corpo ‘registrar’ a ação dos raios de luz sob a forma de bronzeamento ou queimadura.” (MACHADO)

A interpretação de alguma realidade é a característica simbólica da fotografia. Poucas vezes é citada, justamente por haver fortes referências à indexicalidade e à iconicidade da fotografia. Porém, a fotografia também é símbolo no sentido de codificação de um conceito geral e arbitrário, pois o processo de tomada de uma foto

⁴ KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo: Um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. *Revista Studium*, Campinas, 9ª Ed. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/nov e/6.html>> Acesso em 06 abr. 2006

depende de leis físicas e químicas, e sofre outras interferências (técnicas e culturais) que podem ou não ser sugeridas pelo fotógrafo. “Um *símbolo* é um Representâmen cujo caráter representativo consiste exatamente em ser uma regra que determinará seu Interpretante” (PEIRCE, 2000: 71). Ele possui uma conexão intelectual, mental do objeto com seu interpretante (PEIRCE, 2000), e enquanto *interpretação* de um conceito, a fotografia não é capaz de captar a realidade exatamente como esta se apresenta, e sim uma parte dela:

“Com esforço tentou-se demonstrar que a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real, como a língua por exemplo, e assim, também, culturalmente codificada.” (DUBOIS, 2003: 28)

Ao fotografar paisagens, o fotógrafo Ansel Adams passava horas analisando os elementos que iriam constituir suas fotografias, como a iluminação e a composição. Porém, mesmo captando a natureza em parte de sua magnitude, este fotógrafo utilizava películas preto e branco, o que distorcia a paisagem propositalmente. Aplicava à realidade sua interpretação, transformando-a e apresentando uma abstração através de uma distorção cromática, pois é evidente que existe na fotografia uma “inaptidão para exibir toda a sutileza das nuances luminosas e não apenas reduzindo o espectro de cores a simples jogos de *degradés* do preto e branco (DUBOIS, 2003: 38)”.

Para *ver* uma fotografia, é preciso compreendê-la, apreendê-la. Quer dizer, para pessoas que conhecem o suporte fotográfico, olhar uma fotografia apenas implica em reconhecer o objeto ali retratado. Mas se a colocarmos como um objeto novo diante de alguém que nunca foi apresentado a uma fotografia (e que não conhece meios de representação pictóricos), este ficará espantado com o fato de um objeto tridimensional estar estampado em um papel, ou de uma mata florida estar preta e branca, e provavelmente olhará no verso do mesmo a fim de compreendero que se passa. Ou seja, é necessário um aprendizado para observar uma fotografia, nem que seja apenas de contato inicial. Depois desta introdução, a relação desta pessoa com a fotografia será apenas no sentido de observação dos objetos fotografados e compreensão da simbologia aplicada aos mesmos,

“[...] porque desde aqueles tempos medievais os retratos, por mais veristas que viessem a ser, sempre apelaram à simbologia dos objetos para qualificar e identificar com maior facilidade os retratados, situando-

os no tempo, no espaço e no seu próprio nível social, geralmente alto.”
(LEMOS, 1983: 50)

Toda a simbologia inserida na imagem necessita também das condições do receptor para cumprir sua função, e o emissor muitas vezes não está presente na hora da circulação e recepção da imagem para auxiliar sua decodificação. No caso da fotografia, se abordarmos as formas comerciais de produção da mesma, isso fica mais evidente. No fotojornalismo, a imagem é encontrada em veículos de comunicação, cuja recepção começa a ser alterada graças à linha editorial do veículo, posição em que é colocada, página, manchete, além da legenda, que tem a finalidade de tentar traduzir a situação retratada para os leitores. A fotografia publicitária tem função ilustrativa e persuasiva, então todo o conteúdo da propaganda auxilia a direcionar o olhar do destinatário para uma percepção estrategicamente concebida. O próprio retrato, quando feito por algum profissional ou pessoa desconhecida, não terá, na maioria das ocasiões, seu emissor presente no momento que a fotografia chega diante do destinatário. Muitas vezes o *sujeito* fotógrafo é negligenciado, sem que se dê conta de todos os elementos propositalmente (ou até inconscientemente) inseridos na imagem e de sua bagagem cultural e técnica. Ou seja, a mensagem acaba por tomar caminhos diversos neste circuito de interpretação, que passam longe do contexto em que foi instituída e que não possuem o apoio da justificativa do emissor.

O ambiente na qual está inserido o destinatário (ou assujeitado), o local onde o enunciado é apresentado também interfere na recepção do discurso, pois toda modificação na forma de circulação do discurso altera igualmente a recepção do mesmo. Este possui marcas que o ligam à situação em que foi produzido e que acabam por perder um pouco de sua particularidade dependendo do local onde se movimenta. Quer dizer, se um retrato antigo é visto em um museu, ganha um *status* de obra de arte, raridade. Mas se é encontrado em um antigo álbum de retratos da família, é aceito de outra maneira, pois naquele momento o receptor se identifica com o objeto e se aproxima emocionalmente de sua fala.

Se as fotografias de indivíduos no século XIX eram recebidas como afirmação social, hoje nos servem apenas para ilustrar os costumes de uma época. Porém, mesmo estes esclarecimentos acabam por se tornar ficcionais, pois são imagens espetacularizadas, que não nos mostram a realidade mais fiel do personagem, mas sim aquele que ele esperava ser. Ou seja, acaba-se por não conhecer realmente a

história, e pode-se ter um aprendizado distorcido da realidade da época. Sem um estudo histórico para buscar a compreensão de seu contexto de produção, a imagem fica restrita à curiosidade comum a artefatos antigos, cujo destino acaba por ser um museu ou coleções particulares. Para compreender as condições de produção de uma imagem e analisá-la, precisamos conhecer a situação social e histórica na qual ela foi criada, pois é a partir dela que a Análise do Discurso começa a revelar a imagem. Assim, podemos prever a existência de produções parecidas, criadas em ocasiões diferentes e distinguir suas diferenças. Cada fotografia é, de certa forma, um retrato daquele período histórico e social na qual surgiu, e cada retrato é também um fragmento desse momento.

O discurso transmite uma ideologia, uma lógica vigente. Graças à ideologia da época, sabia-se exatamente qual enunciado deveria ser produzido, quais efeitos de sentido deveriam estar embutidos na imagem para que ela transmitisse a mensagem desejada. É preciso conhecer a posição enunciativa do discurso, de onde se coloca o sujeito e, daí, partir para a produção do texto.

“As imagens fotográficas não apenas nascem ideologizadas; elas seguem acumulando componentes ideológicos à sua história própria à medida que são omitidas ou quando voltam a ser utilizadas (interpretadas) para diferentes finalidades, ao longo de sua trajetória documental.” (KOSSOY, 2002: 76)

É preciso considerar o contexto no qual o discurso foi criado, o que o influenciou socialmente e quais suas condições de produção e recepção. Ou seja, como e por que tal coisa está sendo dita e quais os elementos ou filtros de produção de sentido estão inseridos no texto. A teoria da Análise do Discurso propõe três níveis de aproximação para uma melhor compreensão do contexto de produção do discurso.

O contexto situacional imediato refere-se ao que acontece no momento da produção do discurso, ou seja, o momento na qual o retrato é encomendado e realizado. Então ele ocorre de acordo com a vontade dos sujeitos (fotografado/fotógrafo) e dos elementos de criação de efeitos de sentido que são utilizados na produção desta fotografia, elementos estes, que podem ser técnicos ou ideológicos.

O contexto institucional é onde a sociedade que produz, movimenta e consome essa produção se encontra. Neste caso, a sociedade colonial e escravista, e que começa, em meados do século XIX, a sofrer influências diretas da Europa

“civilizada”. Em meados do século XIX, o Brasil, graças à chegada da Família Real em 1808 e a recém independência de Portugal, iniciava uma fase de grande aproximação com a civilização européia e, principalmente, de tentativa de se aproximar dos seus padrões. Os jovens, filhos das ricas famílias de engenho, viajavam para a Europa a fim de conhecer a terra de seus pais e os ares da intelectualidade que efervescia. Enquanto lá estudavam, em terras brasileiras Dom Pedro II era Imperador, e a sociedade do Segundo Reinado, patriarcal e escravocrata. Os jovens voltavam horrorizados com o atraso intelectual do Brasil colônia, e ao serem fotografados como europeus estavam de certa forma negando o sistema social vigente no país.

O contexto macro-estrutural responde pela lógica vigente, que era o patriarcalismo, na qual o pai era a figura principal e detentora de poder. A sociedade funcionava em volta das famílias, que quanto mais ricas e poderosas, mais respeito tinham da sociedade. O retrato auxiliou na manutenção desta aura, pois reforçava a imagem que os grandes senhores tinham, divulgando-os como homens poderosos mesmo àqueles que não os conheciam.

Na Europa, era visível o crescimento do sentimento de identidade individual, que vinha se aprofundando desde o Renascimento. Esse período de difusão da individualidade coincide com o surgimento das massas urbanas e da industrialização: quanto mais uniformizado era o modo de vida, mais o indivíduo tentava se destacar. “As pessoas insurgem-se cada vez mais contra as disciplinas das coletividades e as servidões familiares, expondo sua necessidade de um tempo e um espaço para si” (PERROW apud LAVELLE, 2003: 35).

A individualidade européia, quando transferida para os trópicos, perde sua força na democratização do espaço, garantindo somente aos mais poderosos a personalidade. Quer dizer, os chefes de família, senhores de engenho, tinham o direito à individualidade, coisa negada veementemente às mulheres, crianças e negros, que deveriam se submeter aos homens de poder graças a seu papel social.

Porém, todo o controle imposto à sociedade não foi suficiente quando começou a surgir a população pobre e livre, de ex-escravos e imigrantes, que não dependia diretamente dessa sociedade patriarcal. O processo de modificação e urbanização torna-se ainda mais evidente quando os jovens, saídos da Casa Grande, retornam da Europa com outro ideal de sociedade. Letrada, essa *elite bacharelesca* estava acostumada com belos modos, trajes e novos pensamentos

políticos e sociais, mas aqui no Brasil a escravidão imperava. Os jovens intelectuais reagem mal à tal realidade e tentam negá-la, dando-lhe um outro aspecto, aquele que pretendiam real. Ou seja, a negação não era apenas estética, mas o repúdio era demonstrado apenas no campo das aparências, visto que não há registro de mudanças de valores sociais impostas por esses bacharéis (LAVELLE, 2003). Na figura 06, a forma como sentam-se e apóiam as mãos é descompromissada, mas ao mesmo tempo elegante e formal, retratando um pouco da realidade que forjavam viver (ou que gostariam de ainda viver). Nem de longe lembram senhores poderosos e austeros que comandavam o engenho, e sim lordes ingleses, de postura correta e hábitos despreocupados. Possuíam hábitos burgueses, entre eles o individualismo, mas seu aspecto estético tentava traduzir o sentimento aristocrático que trouxeram da Europa e que faziam questão de demonstrar através de sua aparência: as poses e os trajes, impróprios para o calor dos trópicos, eram uma exigência para aparentar um estilo de vida aristocrático.

As relações sociais baseavam-se no princípio da cordialidade, ou simplesmente troca de favores. Ou seja, a sociedade acabava por viver de forma ficcional, a fim de atender aos anseios alheios para conseguir o que se quer e vender uma *imagem*. O senhor começou a perder força como único sustentáculo visível do lar, e a mulher, seu par em bailes e salões, antes resignada a ficar em casa comandando os empregados, passa a ser vista como grande figura, anfitriã de eventos sociais e responsável pela *imagem* da família. O filho letrado ocupava lugar de destaque no núcleo familiar, pois era quem mantinha o prestígio social desta graças a seus dotes intelectuais.

2.1 - A construção de uma identidade nacional

O registro fotográfico foi imprescindível para a construção de um ideal de civilização brasileira baseado no europeu. Dom Pedro II, apaixonado por fotografia e ciente de sua aceitação social como espelho do real, trata de utilizá-la para auxiliar na criação de uma identidade nacional, graças às suas características indicial e icônica percebidas pelos receptores, de prova de que aquilo aconteceu e de semelhança com seu referente. Os elementos simbólicos muitas vezes passavam despercebidos pelos receptores, que captavam a totalidade da composição e não

compreendiam quais elementos haviam levado a tal percepção, pois eram arquitetados pelos produtores da imagem a fim de induzir algum entendimento.

“Tratava-se de incorporar e dominar a natureza visando a edificação de uma nação civilizada (européia) nos trópicos. Uma nação que só poderia abrigar o homem branco, no seu corpo social sendo a força motriz dessa obra, a massa escrava, mal necessário à concretização do projeto imperial” (KOSSOY, 2002: 74)

Todas as informações nos retratos remetiam a hábitos europeus, mas havia exceções que ficavam por conta principalmente da Família Imperial, que tinha especial interesse em traçar esta relação civilização-natureza. Na foto pintada de Dom Pedro II (figura 07 – ver anexos), forçadamente tais elementos tentam propor um diálogo. No meio da selva, passa a existir um Império exuberante, com potência para o desenvolvimento econômico e social. O cenário ao fundo sugere um paraíso surgindo desde a bancada até o horizonte, e os panos, tapete e cadeira, signos de pujança. A pose rígida coexiste com a informalidade das vestes e do chapéu de campo. Esse tipo de foto servia como marketing pessoal para o Imperador, pois mostrava à população brasileira que seu governante se encantava com as belezas naturais do país e mantinha sua postura de chefe da nação e empreendedor. Para a Europa, era a prova de que o progresso poderia acontecer distante dela e conviver com a natureza.

Em compensação, os negros e índios, indivíduos “inferiores” que aqui viviam, eram tratados como distantes, longe da “realidade” do Brasil colônia, como se fossem criaturas pitorescas, exóticas. A segregação resultava em imagens mais despojadas, com roupas utilizadas no dia-a-dia, além de forjarem situações cotidianas. O fotógrafo tinha a função de chamar atenção ao que era peculiar naquela realidade diária comum e fazer com que isso saltasse aos olhos em um único retrato, pois é através dele que o sujeito tem a oportunidade de contar sua versão da história.

Existem algumas diferenças entre fotos de negros: as mulheres geralmente eram retratadas vestindo ricos trajes típicos, os homens muitas vezes usavam roupas de trabalho, além dos negros alforriados, que buscavam através da fotografia afirmar sua condição de homens livres. Nos dois primeiros casos, a visão empreendida pelo fotógrafo era bastante romantizada, pois mesmo usando roupas de trabalho, estavam limpos e ordenados, coisa incomum no dia-a-dia, marcadamente notado pelo descaso, com condições subumanas de existência.

Como se pode observar na imagem 08 (ver anexos), a mulher traja vestes típicas e ricas, cheias de detalhes e tecidos. Ao fundo, o cenário forja uma paisagem natural, na tentativa de relacionar melhor a situação com o cotidiano da retratada. Sua mão na cintura e sua expressão apontam uma atitude quase acintosa com o fotógrafo Christiano Júnior, bastante conhecido pelos inúmeros retratos que fez de negros e que vendia como cartões postais.

Se a roupa é um signo de status social, como já afirmado anteriormente em referência aos grandes senhores e intelectuais, para os negros também o era. Quando escravos, eram retratados com vestes que denunciavam sua raiz africana (e escrava), como nas imagens 05 e 08, e quando alforriados queriam ser retratados como homens livres, até porque a fotografia era uma “prova” daquela nova condição social. Pode-se afirmar que a espetacularização da realidade para criação de uma ficção é bastante evidente no caso dos negros recém-alforriados, que iam ao estúdio do fotógrafo e posavam com as roupas que eram disponibilizadas nos mesmos, consideradas símbolos de distinção entre homens livres e escravos: bengalas, cartolas, luvas. Roupas de homem livre.

Mesmo que o negro se distanciasse de sua cultura, ocultando marcas de suas etnias como cicatrizes, sentia que isso era necessário para ser aceito pela sociedade. Quer dizer, o ex-escravo negava a sua realidade e anulava sua própria história e seu passado, acreditando que a fotografia o auxiliaria a construir um futuro dentro da sociedade e diante de si mesmo. A fotografia era um passaporte para outro nível social, onde o fotografado poderia se ver e mostrar aos outros sua nova classe. A burguesia, entretanto, não assumiu estes novos membros, pois não considerava a possibilidade de estar no mesmo nível que seus ex-escravos.

“Freyre ressaltou a reação do “povo” aos primeiros negros livres que apareceram em público vestidos como os brancos da sociedade: vaíram-nos, gritaram “fora preto, fora carvão”, assobiaram e espiaram (uso português para insultar os negros).” (KOUTSOUKOS)⁶

Na figura 09, um negro mais velho e alforriado, foi retratado como aristocrata. É uma imagem de grande importância na compreensão de todos os elementos que criam um espetáculo da realidade. Com a necessidade de perpetuar sua imagem de homem livre, à moda européia, esse homem se fez retratar vestindo uma casaca comprida, colete e lenço, uma cartola aos seus pés, sapatos lustrados e bengala nas

⁶ KOUTSOUKOS, op cit.

mãos. Tais símbolos remetiam à condição que o sujeito gostaria de vivenciar e apresentar a seus pares. A grade trabalhada ao fundo apresenta um local que pode não ter sido o ateliê do fotógrafo, mas sim alguma construção com mais de um andar, pois a grade lembra um corrimão de escada. O contraponto, nesta imagem é sua máscara. A expressão do fotografado denuncia sua realidade não ficcional, com um olhar triste e vago, além de sua pose ser um tanto quanto desleixada em relação aos padrões estéticos das fotografias da época. Parece estar sentado de qualquer forma, sem cuidado e sem apreço pela sua própria aparência, a não ser pelas vestes.

Já na imagem 10 (ver anexos), a máscara não nos dá a ver muito além, como na imagem no negro idoso. Nesta, o homem de braços cruzados é João Esan da Rocha, ex-escravo que comprou sua alforria aos 30 anos e voltou para a África como comerciante. O conhecimento dos simbolismos empregados naquele período e do contexto social que a fotografia foi produzida facilita sua leitura, e pode-se inferir sobre sua condição de ex-escravo somente ao olhar para a imagem, pois seus pés estão calçados e suas roupas são bastante alinhadas. “O sinal da escravidão são os pés descalços. No século XIX quem se alforria trata logo de comprar sapatos.” (CUNHA, M. 1988: xxiii) A foto é anterior a 1870, e novamente percebemos alguns dos elementos comuns à época: o cenário pintado e a coluna.

O recorte da realidade que a fotografia proporciona, juntamente com a relação icônica de semelhança que mantém com seu referente, auxilia a registrar somente aquilo que é conveniente socialmente aos sujeitos⁷. Além de todos os filtros de produção de sentido, tanto técnicos quanto culturais, um verdadeiro palco era montado para a recriação e a espetacularização de cada realidade. Recursos cênicos, como cenários, objetos, roupas e poses eram montados e manipulados a fim de forjar uma realidade morta e já não tão real assim, já que as relações todas eram baseadas em puro fingimento para manutenção do poder. Acabavam portanto retocar a realidade que fugiam totalmente a ela, encaixando-se em um mundo fictício. Esta farsa se dá através da apresentação estética de uma sociedade civilizada e avançada nos moldes europeus, com indivíduos bem vestidos e conhecedores de regras de etiqueta da sociedade, mesmo distantes do centro cultural e intelectual do mundo.

⁷ Apesar da referência direta ao século XIX, esta questão se mostra atual até os dias de hoje, quando as manipulações em fotografias se tornaram completamente banais.

Porém, o dia-a-dia era bastante diferente da imagem *vendida* na fotografia. Na figura 11, uma *carte de visite*, o ideal ocidental de desenvolvimento aparece bem evidente: apesar do cenário ao fundo ser neutro, nota-se que os elementos cênicos foram estruturados para alimentar a percepção de que o homem na foto tem bom status na sociedade. Embora não vista um traje muito formal, tal condição era apresentada pela cenografia, como a mesa ricamente entalhada e os panos, elementos muito comuns na época e símbolos de status⁸. A atitude, bastante artificial, parece tratar de um desembargador. É a típica imagem com a qual se presentearia amigos, contatos sociais, namoradas etc, ou seja, realmente um cartão de visitas.

Sobre o ato fotográfico e o ateliê, cita Sandra Koutsoukos:

“O ato de *ir* ao estúdio do fotógrafo tornou-se rapidamente uma demanda do status. E a *pose* virou o *símbolo* da fotografia no século XIX. Antes de entrar no “salão da pose”, o cliente aguardava no “salão de espera”, onde observava as fotos emolduradas e dispostas pelas paredes, folheava os álbuns demonstrativos e conversava com o profissional para, enfim, captar a melhor pose, expressão, cenário e os melhores acessórios que caberiam à sua idéia de auto-representação. Os detalhes usados em uma cena constituem uma linguagem *simbólica* que torna inteligível a idéia que se queria passar. O ateliê/estúdio funcionava como *camarim* e *palco*, onde o fotógrafo era o diretor, e o cliente, o personagem.” (KOUTSOUKOS)⁹

O formato *carte de visite* foi muito utilizado a fim de apresentar à civilização os exóticos e pitorescos habitantes do Brasil, pois as fotografias eram literalmente transformadas em cartões postais e remetidas como lembranças à Europa para satisfazer a curiosidade daqueles que não conheciam as terras brasileiras.

Ao mesmo tempo, pergunta-se: Como é possível que, vivendo na mesma terra e convivendo no dia-a-dia, os brancos se colocassem na posição de estrangeiros quando relacionados aos negros? Quando se cria um discurso segregacionista, de negação aos escravos enquanto seres iguais, estabelece-se uma identificação cada vez mais distante com seus *iguais*. A sociedade, sobretudo os médicos, passa a afirmar que a convivência com negros pode trazer malefícios à

⁸ O tecido, por ser muito caro, era artefato que significava riqueza. Ou seja, quanto mais panos havia na roupa de uma pessoa, mais cheia de posses ela era. No Egito antigo, poucas pessoas usavam roupas: apenas famílias de alta classe, e mesmo assim, apenas adultos. Roupas indicavam riqueza. Muitas crianças e escravos não usavam nenhuma roupa. [...] Já na Idade Média, os bizantinos da classe alta vestiam túnicas bem decoradas. [...] Pessoas de classes mais baixas vestiam túnicas simples. (*Wikipedia, a enciclopédia livre*. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Roupa>> Acesso em 13 de mai. 2006.)

⁹ Ibidem.

saúde, pois eram sujos e cheios de doenças. Na foto (figura 12 - ver anexos), essa visão é camuflada, pois mesmo sabendo dos “perigos” de estarem próximos dos escravos, as famílias mantinham suas tradições em relação aos empregados. A ama de leite, mulher que alimenta as crianças da casa, é fotografada junto a elas, tentando apresentar seus vínculos, além de servir como suporte para o bebê. Era, pois, sinal de riqueza, a presença de escravos em casa, não somente no trabalho no engenho, mas cuidando da família como empregados domésticos. A moça está vestida com roupas brancas e limpas, recusando o estigma de *negro sujo*. Neste caso, a negra demonstra fidelidade à família, pois cuida de seus sucessores e isto é simbolizado pela presença do cachorro de porcelana, colocado estrategicamente aos seus pés. Ao fundo, o cenário pintado com colunas gregas, o tapete, o berço e os panos remetem à opulência. Porém, é a expressão carregada dos personagens desta imagem que desbanca a ficção que ela tenta criar: se a ama faz *parte* da família, por que todos se apresentam sérios, mesmo sendo crianças? Não percebe-se, através do retrato, qualquer vínculo afetivo visível, apesar da intimidade óbvia entre eles, pois o fato de estar forçado em uma pose já era suficiente para que o sujeito se mantivesse sério diante da objetiva e descartava a possibilidade de alguma expressão de afeto.

Na imagem da ama com as crianças, diversos elementos foram inseridos na imagem a fim de persuadir uma interpretação desejada pelos produtores da imagem, no caso, a riqueza da família. Quando mais de um texto é inserido em uma mesma mensagem e existe relação entre eles, chama-se interdiscurso, pois os discursos dialogam entre si e juntos buscam um significado maior. Através da análise de alguns retratos do século XIX, é possível perceber que o interdiscurso se apresenta na forma de objetos colocados propositalmente em cena e que visam uma percepção mais contextualizada, como era o caso de cadeiras ornamentadas, colunas, panos, animais de porcelana etc.

Fotografar coloca o significado e a importância de todos os acontecimentos retratados em um mesmo patamar, mas ao mesmo tempo torna honrado o objeto da fotografia, pois recebeu alguma atenção que deve ser levada em consideração (SONTAG, 2004).

As fotos 13 e 14 ilustram situações cotidianas. Geralmente cenas do dia-a-dia se tornam tão banais por estarem sempre ao nosso alcance, que não as valorizamos enquanto imagens. Mas a partir do momento em que são fotografadas, adquirem

outro status, como Susan Sontag sugere. As duas imagens foram feitas em estúdio, mas possuem características bastante diferentes. Na primeira, de Christiano Júnior, famoso por retratar negros, o cenário ao fundo é pintado com uma imagem de paisagem natural, inserindo o personagem no seu ambiente do dia-a-dia. Ele empurra um carrinho (provavelmente seria um carregador) e encara o fotógrafo, com atitude de quem está caminhando, na tentativa de parecer menos artificial. Já na segunda imagem, a cena cotidiana se repete, com a jovem negra vendendo frutas a um garoto que segura uma cesta. A moça está vestida com trajes típicos: um turbante e um vestido, enquanto o garoto usa uma blusa rasgada na altura do ombro. Este, na tentativa de dar maior espontaneidade à cena, olha para a moça, fingindo viver uma situação real de venda de frutas, mas ela olha fixamente para o fotógrafo. Novamente destaca-se a expressão da jovem, que possui olhar rígido, triste e marcas (cicatrices) de sua etnia africana nas bochechas. O cenário, desta vez, é neutro. Parecem manequins sentados em uma vitrine, vendendo uma cena típica do Brasil, como se esta pudesse ser encontrada em qualquer esquina. A situação comum das ruas, transposta para um ateliê e transformada em pose, torna-se digna de interesse. Como se através da fotografia a realidade pudesse ser admirada longe da desordem do cotidiano.

“(...) este *se deu a ver*, foi o sujeito do retrato, conseguiu mostrar o que era: sem dúvida, *um escravo*, com um olhar cheio de dignidade e um rosto impressionante, marcado não só pelas cicatrizes de sua etnia africana, mas pela humilhação, pela dor e, quem sabe, por quantas saudades. Se o corpo do escravo era uma propriedade, sua personalidade não era. (KOUTSOUKOS).”¹⁰

Outra imagem (figura 15) feita em ateliê ilustra uma situação de trabalho, na qual um barbeiro faz a barba de um escravo. Os barbeiros eram considerados médicos dos negros, cuidando de suas feridas de trabalho e chicotadas, além de arrancarem dentes e realizarem pequenas atividades cirúrgicas (CUNHA, M, 1985). O trabalho fazia com que pudessem ganhar algum dinheiro para comprar sua alforria, além de colocá-los em outro patamar dentro da senzala, como a casaca bem ilustra. O negro sentado é ainda escravo, visto que possui os pés acorrentados, e parece realmente estar concentrado no trabalho que lhe é feito no rosto. Os dois personagens do retrato estão descalços, o que formaliza a sua condição de pobres, como já citado anteriormente.

¹⁰ Idem.

As duas últimas imagens analisadas neste trabalho, figuras 16 e 17, são também cenas cotidianas, mas produzidas fora do ateliê do fotógrafo. A primeira, uma litogravura sobre um original de Victor Frond, mostra uma situação de trabalho no engenho. Duas mulheres socam café no pilão do lado de fora de uma construção que parece ser um armazém, utilizando roupas de trabalho, enquanto uma criança segura um bebê, sentada ao lado da mesa que serve de suporte ao trabalho. Mesmo concentradas no trabalho que realizam, a situação poderia até ser digna de um trabalhador, não fossem as condições de vida que as escravas tinham e que se pode deduzir por conhecer o seu contexto de produção. É uma ocasião retratada para servir de ilustração de costumes no Brasil, como as anteriores e a próxima imagem, de dois índios à beira de um rio.

A figura 17 mostra os habitantes nativos do Brasil, trajando vestes típicas, acessórios e pinturas. Os índios não gostavam de ser fotografados, acreditavam que a fotografia tirava um pouco da existência de cada um. A imagem é uma fotomontagem, pois por ter longo tempo de exposição, fotografar ao ar livre iria subexpôr parte dos rostos graças à grande luminosidade na paisagem ao fundo. Para evitar isso, Albert Frisch, autor desse retrato, primeiro fazia a foto dos índios em um estúdio improvisado no meio da selva, com um fundo neutro. Depois fotografava o ambiente natural dos personagens, no caso a beira de um rio. Mesmo assim, percebemos que as folhagens estão borradas em alguns pontos, graças ao vento que movimentava as folhas durante a exposição da chapa à luz. Após a obtenção das duas imagens, elas eram sobrepostas para a criação de uma única, resolvendo assim o problema da quantidade de luz necessária para mostrar cada elemento da foto.

2.2 – Considerações Finais

No retrato brasileiro oitocentista, assim como ocorre até os dias de hoje, a realidade é mascarada em detrimento de uma ficção romantizada. E, analisando a partir de bases teóricas e históricas, percebe-se que os efeitos de sentidos criados nas fotografias do século XIX deixaram marcas profundas na maneira como os indivíduos de hoje compreendem essa época. Sem o conhecimento de como os elementos simbólicos inseridos nas imagens agem na forma de recepção, o receptor crê nelas como documentos fiéis, levando em consideração apenas o seu aspecto

icônico, de grande semelhança com a realidade. A criação de uma simulação precisa conter todos os elementos que também compõem a realidade, mesmo que falsos, para que esta tenha o mínimo grau de veracidade estética, o que, com o tempo e com a crença da fotografia enquanto documento fiel, passa a ser considerado documento histórico e verossímil, ao invés de mera representação teatral de um simulacro.

CONCLUSÃO

Neste trabalho, foi possível compreender o quanto a criação de uma fotografia está intrinsecamente conectada com as suas condições de produção e como o contexto no qual ela está inserida interfere na produção, veiculação e recepção da mesma.

Ao analisar como se deram as construções de novas identidades no retrato e como a característica singular da fotografia de ser, ao mesmo tempo, um signo icônico, indicial e simbólico auxiliou a produção das imagens e de sua aceitação perante a sociedade que a recebia, percebe-se como era forte o sentimento de negação da realidade na época estudada. Graças a um ideal romantizado que se tinha do modo de vida europeu, o indivíduo brasileiro que vivia em uma sociedade patriarcal tentava criar uma estética semelhante à eurocêntrica, distanciando-se da realidade dos trópicos a fim de construir uma aura aristocrática para si. Assim, buscava a aceitação perante seus pares e, conseqüentemente, o destaque em relação àqueles que não tinham condições de serem eternizados da mesma maneira.

Como qualquer signo, toda fotografia traz em si muitas camadas de interpretação. Cada indivíduo que se envolve com uma imagem passa a percebê-la de maneira diferente, dependendo de tantas variáveis que não é possível enumerá-las. A cada momento a fotografia muda sua forma de ser percebida, quase como se tivesse vida própria, apesar de retratar o passado, um momento que já não existe mais.

“As imagens fotográficas, entretanto, não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado. Elas nos mostram um fragmento selecionado da aparência das coisas, das pessoas, dos fatos, tal como foram (estética/ ideologicamente) congelados num dado momento de sua existência/ ocorrência.” (KOSSOY, 2002: 21)

O que aconteceu com cada um daqueles que foram fotografados no século XIX no Brasil? Conhecemos apenas um nível de sua expressão física, aquele que foi escolhido e forjado para o momento do retrato, mas não podemos ter certeza alguma sobre as realidades de cada sujeito da imagem. A análise feita neste trabalho tentou desvendar algo sobre o presente do retratado (e sua sujeição à lógica vigente na época da produção da foto) e que faz parte de nosso passado.

Mesmo pesquisando e tentando fazer conexões históricas e sociais, não é possível compreender todos os símbolos e efeitos de sentido que constituem uma imagem fotográfica, pois ela é produzida por tantos sujeitos, circulada de tantas maneiras e recebida por outros tantos sujeitos, que não há como pesquisá-la de forma completamente imparcial. Cada sujeito sofre as mais diversas influências durante toda a sua vida e até mesmo a análise de um pesquisador é induzida por toda a sua carga ideológica e social. Através da fotografia, pode-se aprender muito sobre as maneiras de cada época, as vistas, os trajes e a lógica social. Porém, a máscara, expressão mais profunda da identidade interior do indivíduo e que tanto queremos visualizar, instiga, mas não revela tudo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício (org). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior*. São Paulo, Ed. Ex Libris, 1988.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Notas sobre a fotografia. 9ª Edição, Rio de Janeiro, Ed. Nova Fronteira, 1984; tradução de Júlio Castañon Guimarães do original *La Chambre Claire: note sur la photographie*. 185p.

BAURET, Gabriel. *A fotografia – história, estilos, tendências, aplicações*. Lisboa, Edições 70, 1992; tradução de J. Espadeiro Martins, do original *Approches de la Photographie*. 132p.

BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. 6ª Edição, São Paulo, Ed. Livraria Pioneira, 1993; tradução de Vera Amaral Tarcha, do original *Master Photography*. 224p

CESAR, Newton, PIOVAN, Marco. *Making of: revelações sobre o dia-a-dia da fotografia*. São Paulo, Ed. Futura, 2003. 356p.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Olhar escravo, ser olhado. IN: AZEVEDO, Paulo Cesar de; LISSOVSKY, Maurício (org). *Escravos brasileiros do século XIX na fotografia de Christiano Júnior*. São Paulo, Ed. Ex Libris, 1988.

CUNHA, Marianno Carneiro da. *Da senzala ao sobrado: arquitetura brasileira na Nigéria e na República Popular do Benim*. São Paulo, Ed. Studio Nobel, 1985. 185p.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 6ª Edição, Campinas, Ed. Papirus, 2003; tradução de Marina Appenzeller, do original *L'acte photographique et autres essais*. 362p.

LAVELLE, Patrícia. *O espelho distorcido. Imagens do indivíduo no Brasil oitocentista*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2003. 130p.

LEMOES, Carlos Alberto Cerqueira. Ambientação ilusória. IN: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (org). *Retratos quase inocentes*. São Paulo, Ed. Nobel, 1983. p. 49-113.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3ª Edição, Cotia, Ateliê Editorial, 2002. 149p.

_____. *Origens e expansão da fotografia no Brasil – século XIX*. Rio de Janeiro, Ed. Funarte, 1980. 128p.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. No estúdio do fotógrafo: Um estudo da (auto-)representação de negros livres e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX. *Revista Studium*, Campinas, 9ª Ed. Disponível em <<http://www.studium.iar.unicamp.br/nove/6.html>> Acesso em 06 abr. 2006

LEICA (Home Page) 2006. Disponível em: <<http://www.leica-camera.com/>> Acesso em 31 de mar. 2006.

LEMONS, Carlos Alberto Cerqueira. Ambientação ilusória. IN: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (org). *Retratos quase inocentes*. São Paulo, Ed. Nobel, 1983. p. 49-113.

MACHADO, Arlindo. A fotografia como expressão do conceito. IN: MACHADO, Arlindo. *O quarto iconoclasto e outros ensaios hereges*. Rio de Janeiro, Ed. Rios Ambiciosos, 2001. p.120-139.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro, Ed. Funarte, 2004. 446p.

NOVAIS, Fernando; ALENCASTRO, Luiz Felipe (org). *História da Vida Privada no Brasil*: Volume 2. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 1997. 528p.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. 3ª Edição, São Paulo, Ed. Perspectiva, 2000; tradução de José Teixeira Coelho Neto, do original *The collected papers os Charles Sanders Peirce*. 337p.

PINTO, Milton José. *Comunicação e Discurso. Introdução à análise de discursos*. 2ª Edição, São Paulo, Hacker Editores, 2002. 123p.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo, Ed. Iluminuras, 1998. 222p.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo, Ed. Companhia das Letras, 2004; tradução de Rubens Figueredo do original *On photography*. 223p.

VASQUEZ, Pedro Karp. *Fotografia. Reflexos e reflexões*. São Paulo, Ed. L&PM, 1986. 112 p.

_____ A fotografia no Império. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002. 65p.

_____ O Brasil na fotografia oitocentista. São Paulo, Metalivros, 2003. 295p.

WIKIPEDIA (Home Page) 2006. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/>> Acesso em 13 de mai. 2006.

ANEXOS



Figura 01 - Retrato de homem não identificado - Estojo de daguerreótipo



Figura 02 - Ateliê do Fotógrafo Giovanni Sarracino



Figura 03 - Dom Pedro II - Anônimo



Figura 04 - Família no barco



Figura 05 - Jovem de Salvador - Alberto Henschel



Figura 06 - Três rapazes - Ambrótipo anônimo - 1860



Figura 07 - Dom Pedro II - Carneiro & Gaspar – 1870



Figura 08 - Escrava com mão na cintura - Christiano Júnior



Figura 09 - Escravo (alforriado) Alberto Henschel



Figura 10 - João Esan da Rocha



Figura 11 - Provável desembargador - Joaquim Insley Pacheco



Figura 12 - Crianças e ama - Alves Ferreira – 1894



Figura 13 - Escravo de Ganho - Christiano Junior



Figura 14 - Vendedora de Frutas - Christiano Júnior



Figura 15 - Escravos de Ganho - Christiano Junior



Figura 16 – Escravas socando café - Litografia de J Laurens a partir de original em de albumina de Victor Frond



Figura 17 - Índios umauás às margens do Rio Japurá - Albert Henschel